

## 優秀修士論文概要

## 19世紀前半サンクトペテルブルク帝室劇場のバレエ

—— ロシアで独自に発展したディヴェルティスマン ——

大 林 貴 子

## 序 章

本稿は、19世紀のロシア・バレエ史を背景に、19世紀前半のサンクトペテルブルク帝室劇場で上演されていたディヴェルティスマンをめぐる論考である。ロシア・バレエにおけるディヴェルティスマンの研究は、ヴェーラ・クラソフスカヤの著作に一定期間上演されたディヴェルティスマンが紹介されるのみで、それを除くとほとんど見られない。そこで、サンクトペテルブルク帝室劇場の公演ポスター（Афиши Императорских театров）を一次資料として用い、バレエレパートリーとディヴェルティスマンの上演状況を調査した。すると、ロシアでは同時代の西欧諸国には見られないような、バレエや演劇に含まれない、独立した演目としてのディヴェルティスマンが上演されており、バレエレパートリーの変化に伴って変容していたことが明らかとなった。これは19世紀後半にマリウス・プティパが確立したクラシック・バレエ様式に見られるような、作品中に含まれるディヴェルティスマンの成立と関わっている可能性がある。

本稿で扱うのは1809年から1859年までの上演状況である。公演ポスターからバレエとディヴェルティスマンに関する一切の情報、すなわち、作品名、作曲家、振付家、作品ジャンル、出演者、作品内容などのデータを収集し、分析・考察した。この際、ワガノワ・バレエ・アカデミーが2014年から2015年にかけて出版した『ペテルブルクのバレエ 三世紀』の第一巻、第二巻、第三巻を参照した。

## 第一章 18世紀から19世紀のロシア・バレエについて

第一章では、ロシア・バレエ史の基本文献、ヴェーラ・クラソフスカヤ著『ロシアのバレエ劇場 誕生から19世紀前半まで』をもとに、19世紀前半までのロシア・バレエ史を概観した。

ロシアのバレエの歴史は、1673年に上演された『オルフェウスとエウリディケーのバレエ』上演に始まり、ピョートル1世の西欧化によってアサンプレ（貴族会。会の最後には必ずダンスが踊られた）とマスカレードが開催されるようになった。1738年にはロシアで本格的な舞踊教育が始まった。ジャン＝パティスト・ランデが提出した嘆願書によって開校されるに至ったこの帝室舞踊学校は（現ロシア国立ワガノワ・バレエ・アカデミー）、現在に至るまで世界で活躍する優秀なダンサーを輩出し続けている重要なバレエ学校である。

ロシアは西洋からバレエを取り入れ続け、18世紀末から19世紀初頭にかけてはバレエ・ダクシオンが、19世紀中ごろにはロマンティック・バレエがサンクトペテルブルク帝室劇場で上演された。ロシア・バレエの基礎は19世紀初頭にシャルル＝ルイ・ディドロによって築かれ、彼の教育によって西洋から招かれたダンサーだけでなく、アヴドーチヤ・イストミナなどのロシア人ダンサーも活躍するようになった。18世紀末から19世紀初頭にかけては、ロシア人初のバレエマスター、イワン・ワリベルフも活躍した。

ワリベルフは、ほぼ同時代の西欧の文学作品をもとに『新しきウェルテル』などのバレエを振付け、作品にロシアの同時代性を表象するなどした。帝室劇場は常にフランスからバレエマスターを招き、『ラ・シルフィード』や『ジゼル』をペテルブルクで上演したアントワヌ・ティテュスや、『エスメラルダ』や『ファウスト』を振付けたジュール・ペローなどが活躍した。

## 第二章 ロシア・バレエ独自のディヴェルティスマン

第二章では、1830年代までの間に上演されていたロシア・スラヴ民族的主題を持つディヴェルティスマンについて考察した。19世紀前半のサンクトペテルブルク帝室劇場では、独立した演目としてディヴェルティスマンが上演されており、主にスラヴ地域のキャラクター・ダンスで構成されていた。この時代を代表するディヴェルティスマンは『セミーク、またはマリアの森の遊楽』（Семик, или Гулянье в Марьиной роще）である。これはモスクワでは1815年に、ペテルブルクでは1819年に初演され、ロシアのダンスやロマのダンス、コサックのダンスなどのキャラクター・ダンスと、民族楽器やスラヴ地域の歌で構成されていた。このようなディヴェルティスマンがつくられるようになったのは、1812年に初演された『祖国への愛』（Любовь к отечеству）や1813年の『ドイツのロシア人、または祖国への愛の結果』（Русские в Германии, или Следствие любви к отечеству）、1814年の『ロシアの勝利、またはパリのロシア人』（Торжество России, или Русские в Париже）などの、ナポレオン戦争の影響を受けて作られた、愛国主義とロシア民族性を主題にしたバレエが成功したからであった。

帝室劇場レパートリーにスラヴ地域の民族性豊かなディヴェルティスマンを定着させたのは、フランス人ダンサー、振付家のオーギュスト・ボアロであった。彼はロシアやマロロシアのダンス、クラコヴァックなどのスラヴ地域のキャラクター・ダンスを中心に用い、『セミーク、またはマリアの森の遊楽』のほか、『ロシアの農村の祭り』（Русский деревенский праздник）や『ペテルゴフの遊楽』（Петергофское гулянье）などのディヴェルティスマンを、30作以上振付けた。このようなキャラクター・ダンスを主要な構成要素とするディヴェルティスマンは、サンクトペテルブルク帝室劇場の主要レパートリーのひとつとなった。

## 第三章 ロマンティック・バレエ到来によるディヴェルティスマンの変化

第三章では、ロマンティック・バレエ作品の上演開始後（1830年代末以降）に起こったディヴェルティスマンの内容の変化と、バレエの上演スタイルに関する変化を、以下の通り三点論じた。

第一の変化は、初演、改訂されるディヴェルティスマンが大幅に減少し、単に『ディヴェルティスマン』と記された、題名のないディヴェルティスマンの上演回数が増加したことである。これは、マリー・タリオーニやカルロッタ・グリジなどの西洋から来たバレリーナや、エレナ・アンドレヤノワ、ナジェジュダ・ボグダノワなどのロシア人バレリーナたちの目覚ましい活躍から、観客の舞踊への関心が高まったことが理由と考えられる。

第二の変化は、ディヴェルティスマンからパントマイムがなくなるとともに、ダンスの種類が多様化し、純粋な舞踊小品集となったことである。また、第二章で紹介したような、民族楽器の演奏の演奏などの様々なジャンルの出し物で構成されるディヴェルティスマンは上演されなくなり、ディヴェルティスマンからスラヴ民族的主題がなくなった。代わって、ハンガリーやスペイン、フランス、中国、アラビアなどのキャラクター・ダンスが加わり、パ・ド・ドゥやパ・ド・トロワ、パ・ド・シスなどのダン

ス・アカデミックの要素を含むダンスもディヴェルティスマンの主要構成要素となった。

第三の変化は、いくつかのバレエ作品から、ある幕を取り出し、それらを組み合わせて上演するという上演スタイルが始まったことである。こうした上演スタイルは、1839年12月の公演から始まり、1854年以降は急激に増加した。組み合わせられたバレエ作品は、ロマンティック・バレエの諸作品から、ジュール・ペローの最新作までと、極めて多様であった。1848年から1859年の間、帝室劇場のバレエマスターを務めていたペローのバレエは、既存のロマンティック・バレエ作品に比べて、かなり舞踊の場面が増えていた。この新しい公演スタイルを採用することによって、一日の公演でより多くの舞踊シーンを見せたり、ドラマティックな場面を見せたりすることができた。また時には、マリー・タリオーニのようなスター・ダンサーだけを見るために組み合わせられたと思われるようなプログラムも存在した。頻繁に組み合わせられたバレエは、フィリッポ・タリオーニのバレエ『ラ・ジターナ』第1幕、第3幕や、ペローのバレエ『ファウスト』第1幕、第2幕であった。その他、『ジゼル』第2幕や、フィリッポ・タリオーニの『ラ・シルフィード』第2幕、『ドナウの娘』第2幕、『魔法使いたちの湖』第2幕なども、たびたび組み合わせられて上演された。

## 結 論

本稿は、これまで研究資料として用いられることがなかった、19世紀のサンクトペテルブルク帝室劇場の公演ポスター（Афиши Императорских театров）を分析することによって、ロシア・バレエ史におけるディヴェルティスマンという、新たな研究領域を提示した。

19世紀前半のロシアでは、ディヴェルティスマンがひとつの独立した公演ジャンルとして頻繁に上演されており、独自の変化・発展を遂げていた。具体的には、ロシア・スラヴ民族的主題を持つ個性豊かなディヴェルティスマンから、舞踊小品集としてのディヴェルティスマンへと変容を遂げたことが明らかとなった。そして、この変容の過程には、1830年代末に始まるロシアのロマンティック・バレエ浸透という、ロシア・バレエ史における転換が関係していたことを提示した。これらは19世紀末に誕生したような『眠れる森の美女』などのバレエに見られるような、作品の一部として存在するディヴェルティスマンとは異なる。また、同時代の西欧諸国の劇場では見られない、ロシア特有のものであった。

19世紀ロシア・バレエ史におけるディヴェルティスマンの発展の全貌を明らかにするためには、19世紀全体のサンクトペテルブルク帝室劇場の公演ポスターを分析・考察し、全体像を示さなければならない。そして、19世紀ディヴェルティスマン史なるものを構築する必要があるだろう。将来的には、マリウス・プティパのクラシック・バレエ様式におけるディヴェルティスマンの誕生を、これに位置づけていくことも求められるだろう。

## 90年代 マース・カニングハムの振付方法論の分析

——90年代以前の振付方法論との比較を通じて——

藤 本 雄二郎

### 0. 初めに

2009年、マース・フィリップ・カニングハム（Merce Philip Cunningham）は90歳の生涯を終えた。彼は60年に及ぶ振付家としてのキャリアを通じ、ビデオダンスを含め200を超える作品を創作している。カニングハムはジョン・ケージ、ロバート・ラウシェンバーグを始め、前衛芸術家との共同制作、コイントスやサイコロによって振付を行うチャンスオペレーションの使用、振付ソフトウェアの導入など、常に新たな手法を自身の創作に導入してきた。修士論文では、振付ソフトウェア、ライフ・フォームズと、90年代以前のカニングハムの振付手法を比較検討し、コンピューターを利用した90年代の創作活動の根底にあるカニングハムの舞踊観について考察した。

カニングハムは1994年のエッセイで「舞踊作品を創作する過程で、大きな発見へとつながる4つの出来事がある」<sup>(1)</sup>と述べており、舞踊と音楽の分離、チャンスオペレーション、ビデオダンス、ライフ・フォームズの使用を挙げている。舞踊研究者のロジャー・コーブランドが指摘するように、上記の4つの振付手法はそれぞれがつながっており、一つの手法から、彼の舞踊観を抽出するよりも、むしろ、ライフ・フォームズ以前の振付手法について考察を行い、包括的にカニングハムの舞踊観に接近する必要がある。

従って、本文では第一章でカニングハムの生涯を具体的な作品をもとに振り返り、第二章では彼の代表的な創作手法である舞踊と音楽の分離、チャンスオペレーションの2点を取り上げ分析する。第三章では振付ソフトウェア、ライフ・フォームズを用いた振付と前章にて考察した90年代以前の振付手法を比較検討し、60年に及ぶ彼の振付家としての生涯に通底する舞踊観を明らかにする。

### 1. マース・カニングハムの生涯と振付手法の変遷

第一章では、具体的な作品を挙げつつカニングハムの生涯を振り返り、彼の舞踊観のいわば、輪郭を描きだすことを目的としている。舞踊家としての彼の生涯は、貪欲に常に新たな動きを生み出そうとしてきたという一文に総括することができる。カニングハムは幼少期にバレット夫人のダンススクールで舞踊を学び、「ダンスの生命、注力、そしてその魅力は単一性の最中にこそ存在するということだ」<sup>(2)</sup>という原体験を得ている。その後、マーサ・グレアムの下でモダンダンスを、リンカーン・カーステインの下でバレエを、といった異なる身体秩序を持つ舞踊を習得するが、その根底には、バレット夫人の下で培った舞踊観が存在していると考えられる。

1960年代より作曲家、ジョン・ケージとの共同制作を通じて、モダンダンス、バレエとは異なり、音楽と舞踊を別々に創作し、本番で初めて両者を出合わせる音楽と舞踊の分離、また、偶然性を導入することで、振付から振付家の意図を排除するチャンスオペレーションなど実験的な手法で創作を行う。ま

た、80年代では、映像作家、チャールズ・アトラスとの共同作業を通じてビデオダンスの領域へ参入し、肉眼とは異なる視野から振付作品の創作を行った。90年代以後はライフ・フォームズ、ダンス・フォームズといったソフトウェアを用いて、振付を行う。そのように、カニングハムは様々な手法で振付を行い、新たな動きを探索し続けた。

## 2. 90年代以前のカニングハムの振付手法

第二章では、90年代以前のカニングハムの代表的な創作手法である音楽と舞踊の分離、チャンスオペレーションについて考察する。両振付手法の特性と、その根底にあるカニングハムの舞踊思想について考察することで、次章にて取り上げる振付ソフトウェア、ライフ・フォームズを用いた創作手法との比較検討を可能とすることが本章の目的である。

まず第一に、60年代以後カニングハムの代表的な創作手法である音楽と舞踊の分離について記述した。カニングハムは音楽と舞踊の分離により、舞踊芸術の自立性を理解し、舞踊と美術の分離、そしてダンサー個々人こそが舞台空間の中心であるという認識に至っている。その結果、彼が構成する舞台空間では、それぞれのダンサーが舞台の中心であるが故に観客がどのダンサーに着目するかを決定し、観客によって舞台を見る焦点が異なる。そのカニングハムの特性を本論考では外山の言葉を借りて、「多焦点性」<sup>(3)</sup>と称した。

第二にサイコロ、コイントスを用いて振付を行う、彼の振付手法の代名詞である偶然性の導入について記述した。カニングハムは、ダンサーの動きと内面のつながりを絶対視するモダンダンスとは異なり、ダンサーの動きそれ自体が十分表現的であるという認識を持っている。従って、ダンサーの多用な動きを阻害する内面と身体の動きの連動、振付家の意図、個々人のダンサーの慣習的な動きを排するために偶然性を振付へと導入している。

両手法に共通して、舞踊という表現形式に対する不動の信頼が見て取れる。カニングハムは根底において、舞踊を人間の生と結びつけて考えており、翻って、舞踊の持つ表現力に対する信頼とは、人間の生が有する表現力への信頼であると指摘できる。

カニングハムの舞台作品では、ダンサーの表情は抑えられ、偶然性によって振付けられた動きのため、心身ともに動きの一貫性は希薄である。しかしながら、カニングハムは、抽象的、非人間的な舞踊という前提で作品を創作してきたわけではない。モダンダンスは、特にマーサ・グレームに顕著であるが、性差、人種が舞踊の創作基盤として機能していた。一方、カニングハムは、それらの身体にまわりつく付属物を、絶えざる訓練と偶然性による振付によって解除し、内面と動きの連動、振付家の意図から解放された裸の人間の持つ表現力を表出させようとしたのだ。

## 3. 90年代におけるカニングハムの振付手法

カニングハムは80年代後半より振付ソフトウェア、ライフ・フォームズの試験的運用を開始し、90年代に入って、彼の振付手法のひとつとして、90年代、2000年代を通じて使用し続けた。その使用によって、ポータノヴァを始め、コーブランド、デラハンタなど、複数の批評家、研究者から、カニングハムの舞台作品はコンピューターによって制御された非人間的な作品であると指摘されている。第三章では90年代にカニングハムが使用していたライフ・フォームズを中心として、テクノロジーを使用したカニングハムの振付とそれ以前との相違点について考察を行った。



まず、1960年代のソフトウェアエンジニアのミッシェル・ノールが提唱したソフトウェアによる振付を嚆矢とする、振付ソフトウェア史について概観したのち、90年代カニングハムの振付の特性を「複雑性」という観点から考察した。

90年代のカニングハムの振付は、舞踊研究者のヴォーン、ダンサーのグッドマンも指摘するように、身体が微細に分割され、指先、足先に至るまで振付がなされている。従って、90年代のカニングハムの振付には振付の複雑化が認められる。しかしながら、チャンスオペレーションを用いて新たな動きを探し出そうとした時分から、彼は生涯を通じて、自身が踊る際に得ていた身体感覚を伝播しようと試みてきたのであり、ソフトウェアを用いた振付であっても、その根幹は揺らいでいないと考えられる。

デラハンタが指摘するように、カニングハムにおいて、ソフトウェアはチャンスオペレーションの使用と地続きであり、従って二章にて確認したように、カニングハムは裸の人間の持つ表現力を舞台上に顕在させるために、ソフトウェアを使用しているのである。

カニングハムにとって「ダンサーの技術的な装備は精神のためのただの手段に過ぎない。」<sup>(4)</sup>ダンサーはコンピューターによって振付けられた動きであれ、チャンスオペレーションによって振付けられた動きであれ、普段の意思では産出されえない動きを肉体化する。カニングハムはまさにその、無心で新たな動きに集中するダンサーこそ裸の人間が持つエネルギーを表現できると考えているのだ。

#### 4. 終わりに

以上のように、カニングハムは振付家の意図、習慣などを避け、偶然性、コンピューターによる振付を行ってきたが、あくまで人間存在を念頭におき、振付を行っている。一般的に、非人間的、抽象的と評されているが、カニングハムは人種、性差などの先天的な差異、また意思、習慣などの社会的に構築物を排し、人間存在が持つ裸の表現性を追求し続けたのである。

1970年代以後のカニングハムの舞踊作品におけるダンサーは画一的であり、個々人の個性が圧死されているとの非難もあるが、身体文化史から明らかなように、身体それ自体が社会的に構築されたものであり、個々人の表面的な個性とは、つまるところ、その個人が属する社会を反映であるといえる。カニングハムは一見すれば制圧的であり、個々人の個性を圧死させているように見えるが、身体に染みついた癖、習慣を偶然性、またコンピューターによる振付によって排除することで、生涯を賭けてそれらの表面的な個性を越えた、裸の人間が持つ、剥き出しの表現性を追求したのであり、けして非人間的な舞踊作品を創作したわけではないと指摘できるだろう。

コンピューターを用いたカニングハムの振付は、動きの複雑性という点では変化が認められるが、カニングハムの舞踊観に根本的な変化は認められない。従って、ライフ・フォームズを用いたカニングハムの根底には、舞踊と音楽の分離、チャンスオペレーションの使用と同様に、舞踊の純粋化と、振付家の意図やダンサーの習慣、癖から離れた、裸の人間が持つ表現力があると結論付けられる。

#### 注

(1) Cunningham, Merce. "Four Events That Have Let to Large Discoveries," Walker Art Center. ed., *Art Performs Life: Merce Cunningham/Bill, T. Jones, /Meredith Monk*, Walker Art Center, 1998, p.18.

(2) Cunningham, Merce. "The Impermanent Art," Vaughan, David, *Merce Cunningham: Fifty Years*, Aperture, 1994, p.87.

- (3) 外山紀久子『帰宅しない放蕩娘：アメリカ舞踊におけるモダニズム・ポストモダニズム』、勁草書房、1999年、20頁。
- (4) Cunningham, Merce, “The Function of a Technique for Dance” Vaughan. op. cit., p.60.